



Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Letras – IL  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL  
Monografia em Literatura

**GISELLE KARLA FERREIRA ALVES**

**Esquecimento e desocultação em *Sinfonia em Branco*: um olhar  
político-literário sobre opressão e violência contra a mulher**

Brasília – DF

2018

**Giselle Karla Ferreira Alves**

**Esquecimento e desocultação em *Sinfonia em Branco*: um olhar político-literário sobre opressão e violência contra a mulher**

Volume único

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na disciplina Monografia em Literatura, na Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial para conclusão da graduação em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura no grau de Bacharelado.

**Orientado por:** Professora Doutora  
Luciana Barreto Machado Rezende

Brasília – DF

2018

## Resumo

A análise do romance *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa, a ser realizada a seguir tratará do feminismo presente em sua narrativa e da força feminina que move a história, representada em suas personagens principais, Clarice e Maria Inês. As violências simbólicas e explícitas contra a mulher que a obra contém foram utilizadas para levantar discussões problematizadoras e embasadas em diferentes teorias acerca do tema. Faz-se necessário mostrar, considerando o momento social e político atual que irremediavelmente se reflete no âmbito acadêmico, como o tema de que a obra trata se mostra ainda tão presente mesmo nos dias atuais, sendo necessária, mais do que nunca, sua exposição, discussão e reflexão. Além das questões feministas, serão trabalhadas certas simbologias na obra que contribuem para a construção da linguagem poética e escrita leve e fluida, mas repleta de significados velados, que constroem uma aproximação à poesia a qual Adriana Lisboa consegue concretizar tão bem em sua escrita em prosa.

**Palavras chave:** Romance. *Sinfonia em Branco*. Feminismo. Violência. Simbologias. Linguagem poética.

## **Abstract**

The analysis undertaken of Adriana Lisboa's novel *Sinfonia em Branco* covers the existing feminism in its narrative, as well as what moves the story: the female power embodied by the main characters, Clarice and Maria Inês. The symbolic, explicit violence against women present in the book was taken as an example so as to enhance controversial discussions, supported by different theories on the subject. It becomes thus necessary, considering the current social and political moment that is irredeemably reflected in academia, to show how this matter covered by the book remains nevertheless contemporary — displaying it, discussing it and reflecting on it more than ever. In addition to feminist concerns, we examine some of the book's symbolisms that are helpful to the development of a light and fluid, but full of hidden meanings, poetic and written language and that reaches out the poetry Adriana Lisboa accomplishes to produce in prose.

Keywords: Novel. *Sinfonia em Branco*. Feminism. Violence. Symbolisms. Poetic language.

## **Agradecimentos**

### **Agradeço**

Aos meus pais, Carlito e Maria da Penha, por todo amor, carinho, cuidado e esforço sem igual, trabalho árduo e diário, às vezes em três empregos diferentes, para que eu pudesse ter uma educação melhor e conseguisse ingressar em uma universidade pública de qualidade. Obrigada por serem os melhores pais do mundo!

À querida UnB, espaço de diversidade e democracia que desperta sentimentos plurais, mas sobretudo gratidão pelo crescimento e amadurecimento.

Ao inigualável grupo composto por Camila Matos, Isaias Candido, Vitor Guerra, Rafaella Freitas, Matheus Ely, Sarah Nascimento, Yally Tavares, Vitória Oliveira, Carla Rios, Matheus Leopoldino (Pudim), Rebecca Adjuto, Isabela Brandizzi e Isadora Carvalho – mais conhecido como Grupo Amigo –, por toda a ajuda nas disciplinas e no decurso da vida acadêmica, que às vezes chega a pesar mais do que deveria, mas que graças a vocês e a todas as risadas, apoios, conselhos, “rolês” e batatas fritas na hora do almoço tornou-se mais leve e fácil.

Às amigas do ensino médio e da vida Ingrid Machado, Ana Maria Muñoz, Rômany Louise, Samara Vigna, Ághata Sampaio e Laura Almeida por todas as descobertas, risadas, bons e maus momentos e aventuras que vivemos juntas do ensino médio até aqui.

A todos os meus professores e professoras ao longo da vida com quem tive o prazer de aprender. Em especial a alguns professores da graduação, como Ana Laura Corrêa, Milena Rodrigues, Rita Silvana, Edvaldo Bergamo, João Vianney e Jane de Castro.

À minha querida orientadora, Luciana Barreto Machado, por todo apoio, dedicação e cuidado com o desenvolvimento do meu (nosso) trabalho. Obrigada pelo olhar atento,

cuidadoso e que desperta esperanças de um futuro melhor em meio a tempos sombrios. O mundo precisa de mais pessoas como você.

Aos meus seis lindos cachorros, Skol, Tarzan, Turrão, Leão, Balão e Pretinha por me fazerem rir todos os dias, ensinarem sobre generosidade e amor e a aprender sobre a importância das pequenas coisas da vida.

Ao meu amor, melhor amigo, porto seguro e confidente Lucas Gabriel Rodrigues. Obrigada por todos os conselhos, abraços, ajuda direta e indireta, por todas as noites que ficou acordado comigo quando eu ficava até tarde fazendo trabalho, por todas as vezes que não me deixou desistir de certas matérias e por cada vez que disse acreditar na minha capacidade e ter muito orgulho de mim, antes mesmo de eu conseguir. Simplesmente obrigada por ser você e por me deixar te fazer cócegas.

A Deus, por infinito amor, bondade e paciência, por cuidar de mim e me ajudar sempre.

“Não pode tocar

Entro num museu, paro em frente a um quadro, a uma escultura, a uma cerâmica, e enxergo o aviso: não pode tocar. Não posso, então não toco, tudo bem. [..]

Assim é também entre homens e mulheres, entre pais e filhos, entre amigos que procuram se proteger: não se pode tocar em determinados assuntos. [...]

Há questões que arriscam ser maculadas com palavras, que um olhar aproximado demais poderia danificar. Instaura-se sempre um silêncio de museu ao nos aproximarmos de temas perigosos. ”

– Martha Medeiros, 2004.

## SUMÁRIO

1. Apresentando o porvir.....	09
2. Silenciamento, violência e opressão .....	11
3. Desejos, idealizações, desvios .....	23
4. O cessar do movimento .....	31
Referências Bibliográficas .....	34



## 1. Apresentando o porvir

Quando evocamos a noção de verdade, temos de empreender o resgate etimológico: em grego, *alétheia* assume literalmente esse significado, no sentido de desvelamento, isto é, o que está não oculto, não escondido. O prefixo de negação *a* soma-se a *lethe*, que pode ser compreendido como esquecimento, constituindo, assim, uma ideia de que toda verdade parte da negação do esquecimento, do impedimento de que o esquecimento ocorra. Para os antigos gregos, correspondia simultaneamente à verdade e à realidade. Segundo o filósofo alemão Heidegger, trata-se de um conceito que designa desvelamento, retirar algo do ocultamento, tornando-o manifesto, reinserindo-o em novo ocultamento.

O romance *Sinfonia em branco* (2001), da escritora Adriana Lisboa, tem como premissa irradiadora justamente esse gradual e contingente desvelamento proposto por Heidegger. A obra nos conta a história das irmãs Clarice e Maria Inês, seguindo um tempo não linear, o qual perpassa infância, adolescência, juventude e a vida adulta de ambas. Há um único acontecimento no presente, contado a partir do dia que antecede a chegada de Maria Inês na fazenda, fato que reaviva as memórias que darão forma à história e que constroem a narração, na qual a autora vai deixando pistas sobre alguns episódios marcantes, as quais se apresentam na linguagem poética, nos títulos dos capítulos e em algumas frases repletas de significados velados que se repetem do início ao fim do romance. Permeada de verdades ocultas, as quais a autora vai progressivamente desocultando ao longo da narrativa, ler a obra é participar ativamente desse processo, sendo nós, leitores, os responsáveis por, aos poucos, trazer à tona, no esforço hermenêutico de conectar as verdades recônditas, silenciadas pelas figuras que compõem a ficção. Clarice, uma das personagens principais, acaba por construir um paradoxo ao assumir como seu grande desígnio, em certa altura da vida, o esquecimento. Daí a tarefa de esquecer quem havia sido antes de se mudar para o Rio de Janeiro, com apenas 15 anos, e modelar, dali em diante, uma Clarice totalmente nova, assim como modelava suas esculturas. O que Clarice mais desejava nesse ponto de sua vida era beber das águas do *Léthê*, o rio do esquecimento, nome do qual se originou *alétheia*, obliterando, assim, parte capital de sua existência.

Para dar forma a esse projeto, iniciou, então, uma obra que denominou como *O esquecimento*, a representação concreta, em um plano sólido e seguro de argila – ao contrário da mente que comumente falha – daquela empreitada tão abstrata e de difícil execução a que se obrigou ainda tão nova. De acordo com Aleida Assmann, em *Espaços da Recordação*, para que algo seja esquecido, antes, necessariamente, precisa ser lembrado, o que se intensifica ainda mais quando falamos de experiências traumáticas. Citando Lyotard, expõe que:

Monumentos são para ele “representações” e, como tais, alívios da recordação; e, na realidade, estratégias de esquecimento. [...] Platão já sabia disso; ele via na fixação de algo por escrito uma forma de esquecimento. Pois o que está escrito também pode voltar a ser desarranjado e apagado; o que, em contraste, nunca recebeu a forma de um signo, de um símbolo capaz de recordar, por isso mesmo não pode ser negado ou esquecido (2011, p. 280).

O fato de a escultura intitulada *O esquecimento* nunca ficar pronta, configurando a expressão mesma do inacabamento, demonstra na prática essa afirmação. Ao forjar um símbolo que expresse sua vontade indeclinável, ela inevitavelmente lembra do que tanto quer esquecer, o que nunca vai acontecer de fato, a despeito do recorrente processo de composição escultural. Além de um paradoxo da tentativa de esquecimento, segundo Assmann, atesta-se outro caráter paradoxal no próprio trauma, já que “embora uma parte inalienável do homem, o trauma não é assimilável na estrutura identitária da pessoa, é um corpo estranho [...] ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente” (2011, p.279). Desse modo, mesmo que, aos 15 anos, Clarice ainda não soubesse do porvir que lhe seria o seu infortúnio, independentemente das ações que tomasse dali para frente, objetivando unicamente esquecer, esse apagamento nunca viria. Mesmo sendo uma experiência dolorosa e de difícil rememoração, o trauma sofrido tornou-se parte irremediável dela, acompanhando-a como uma presença fantasmagórica, consciente ou inconscientemente, algo do qual viria a se dar conta quando alcançasse uma versão mais madura de si mesma.

Ainda tão nova, fora sentenciada a carregar consigo uma sombra que não escolhera para si, mas essa sentença serviria para mostrar como a “dócil recatada submissa educada polida discreta” (Lisboa, 2001, p.192) Clarice iria mostrar sua força

e capacidade de sobrevivência em meio às piores adversidades ao longo da vida, força essa que apenas seres que carregam o dom de germinar uma vida dentro de si podem chegar a conhecer. Ao escolher por não ter filhos – alegando que não gostaria de passar para seus descendentes o peso e as tristezas que, por muito tempo, trouxe consigo –, Clarice volta toda essa força geradora para si, dando à luz a uma nova Clarice e conseguindo renascer, após sentir-se, por muito tempo, como um cadáver preso ao corpo, que foi feito de mero e descartável objeto, cuja alma se encontrava dilacerada por essa violação. Ao nos contar sobre as diferentes forças de Clarice e de sua irmã, Maria Inês, Adriana Lisboa nos apresenta a sutil e poderosa história, conformada em uma obra cujas maestria literária e potência narrativa credenciaram-na ao Prêmio Saramago, recebido em 2003, a ser desvelada a seguir.

## 2. Silenciamento, violência e opressão

No desenrolar da história das duas irmãs, deparamo-nos com diversas simbologias, bem como o contínuo processo de silenciamento diante de vários atos e questões. O título da obra já nos impele a essa ideia de silêncio ao se referir a uma *sinfonia em branco*. Em seu romance, a autora constantemente entabula relações literárias com a música, sendo a principal e mais evidente essa primeira referência a uma sinfonia que não produz som, desviada, assim, de seu propósito maior e, por algum motivo, estar em branco, o que nos remete a algo, portanto, silenciado.

Desse modo, a enunciação do título já divisa uma pequena demonstração de como a carga semântica de *branco* e *silêncio* será conjugada durante a narrativa. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, entre seus muitos significados, “o branco produz sobre nossa alma **o mesmo efeito do silêncio** absoluto... Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas [...]” (1989, p. 142). Nesse sentido, no desenrolar da história, poucas vezes o branco não é relacionado à ideia de silêncio ou ocultação, mas sim com todas as verdades que são ocultadas, silenciadas, associando-se, da mesma forma que é uma não-cor, às não verdades ou “inverdades brancas” (Lisboa, 2001, p.19), aos “abraços que tentavam ser páginas em branco” (Lisboa, 2001, p. 172) para manter o costume de silenciar tudo aquilo que guardava a necessidade de ser dito, que precisava ser escancarado, mas que foi passado de

geração em geração como assunto *proibido* e que deveria ser sempre dissimulado, mesmo que todos da família tivessem consciência de sua existência e do peso de sua verdade.

No decurso do romance, somos apresentados a várias formas de opressão às mulheres, algumas de forma mais sutil e pouco enfatizadas, passando-se quase despercebidas, mas outras manifestas de modo bem explícito. Uma dessas opressões sutis é a que ocorre entre João Miguel e Maria Inês. Em determinado trecho, o narrador expõe que João Miguel “nunca fora cem por cento favorável àquela decisão dela, os estudos, o trabalho” (Lisboa, 2001, p. 50), o que demonstra como o personagem opera na manutenção de um constructo social patriarcal, difundindo o pensamento arcaico de que o fato de ele ser rico dispensaria Maria Inês de querer trabalhar e se fazer independente de certa forma, devendo ficar à mercê dele economicamente e apenas cumprindo o papel de esposa e mãe do filho de João Miguel Azzopardi. Embora ela tenha aceitado esse papel quando disse sim ao pedido de casamento do primo, apesar de não ter sido uma livre escolha de fato, é evidente como precisou *tecer uma máscara* ao longo do tempo para caber nessa vida que teve de escolher, ficando claro que a verdadeira Maria Inês não caberia como esposa de um advogado rico, sendo obrigada a oprimir-se e suprimir-se dentro de si mesma para aparecer e *parecer* como mandavam as convenções sociais.

Outro ponto de opressão está na criação e personalidade de Otacília, mãe de Clarice e Maria Inês. Como uma mulher que provavelmente nasceu na primeira metade do século XX, a sua personalidade é a personificação de toda a repressão e constructos sociais opressores aos quais as mulheres são submetidas desde sempre, o que se reflete na condução de seu casamento e na criação das filhas. Segundo Michelle Perrot e o que aponta a partir da apropriação da mulher nas narrativas ocidentais, a falta de entendimento pleno sobre o corpo das mulheres e o certo receio que os homens sempre tiveram dos atributos femininos fazem com que recaia sobre a mulher, sobretudo por uma perspectiva religiosa, a necessidade de silenciar o corpo feminino,

Segundo o Gênesis, foi por causa da mulher – Eva – que a dor e o sofrimento ingressaram no mundo. É preciso impor-lhe o silêncio. [...]. A mulher é assimilada ao pecado: uma tentadora da qual é mister se defender, reduzindo-a ao silêncio: velando-a. [...] Assim se opera uma

construção sociocultural da feminilidade, que Simone de Beauvoir analisou (*O segundo sexo*, 1949), feita de contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor, *silêncio*. Eis as virtudes cardeais da mulher (2003, p. 21).

Sendo criada sob esses moldes, Otacília aprendeu desde muito cedo como e a importância de silenciar. Ela silencia a si mesma e às suas expectativas como mulher. Quando jovem tinha muita vontade de se casar para viver sua sexualidade e realizar-se plenamente, temendo morrer virgem sem nunca conhecer a sensação de um orgasmo, assunto tabu sobre o qual tinha muitas dúvidas e curiosidades, mas que, naturalmente, fazia parte do rol de assuntos proibidos, por ser mulher, e que mais tarde serão proibidos *por* ela na criação das filhas. Mesmo decepcionada com o sexo que conheceu no casamento, Otacília mantém a imagem de boa esposa submissa e jamais questiona o marido sobre isso, novamente silenciando-se acerca de seus desejos. Só de pensar em levantar questionamentos a respeito da realização em seu próprio casamento, se suas atividades sexuais poderiam ser melhores ou sobre as atividades sexuais de outras mulheres – como as prostitutas – ela censura a si mesma, impedindo até as suas reflexões pessoais por ter aprendido que esses assuntos são *proibidíssimos* para mulheres casadas e ditas de respeito. Tiranizada por essa criação que a tornou uma mulher reprimida e insatisfeita, ela não consegue evitar de invejar as filhas que provavelmente, por serem de outra geração, terão uma vida sexual mais plena e possivelmente virão a conhecer o orgasmo, o que para Otacília “agigantava-as a um nível quase insuportável” (Lisboa, 2003, p. 37).

Desse modo, Otacília passa para suas filhas a mesma criação que recebeu, pautada pelo silêncio e por naturalizar a proibição de certos assuntos. Essa repressão e frustração sexual, que acaba por tornar-se inveja da vida conjugal que as filhas virão a ter, tornam Otacília uma mãe apática e fria, levando Clarice a se questionar desde muito pequena se fizera algo de errado para dela receber um tratamento tão indiferente. Assim, para tentar agradar, acaba por obedecer cegamente tudo que a mãe impõe e acata todos os desejos que ela exprime. Cria-se um ambiente familiar opressor em que assuntos de cunho sexual ou polêmico, como a possível deficiência de Lina – amiga de Clarice – ou a doença de Otacília, são totalmente proibidos e evitados. Em um ambiente rural, no qual não se fala em escolas, segundo o que a narrativa nos traz, o único âmbito informacional disponível para as crianças é o próprio seio familiar, e no caso da família construída por Otacília e Afonso Olímpio esse direito

à informação é sempre negado, tornando o que deveria ser um ambiente acolhedor e assegurador de um desenvolvimento pleno em um ambiente hostil, onde o perigo está sempre perto e se beneficia dessa falta de acesso à informação e esclarecimento de dúvidas e questionamentos naturais das crianças.

Enquanto Clarice obedecia a mãe e mantinha-se longe de todos os *proibidos* para tentar agradá-la e mudar o comportamento hostil que ela demonstrava com todos, Maria Inês se comportava de uma forma totalmente oposta. Sendo mais nova que a irmã, desde cedo sua personalidade se mostra insubmissa e arredia, passando longe dos moldes que a sociedade impõe para o comportamento de uma garota, catando sapos ou besouros no meio do mato para mostrar ao primo recém-chegado. De forma mais direta, Maria Inês se apresenta sempre como resistência, fazendo questão de ouvir atrás das portas para estar a par dos assuntos considerados proibidos para as crianças, visitando lugares como a pedreira proibida e buscando estar em lugar e hora considerados errados, nos quais a sua presença pudesse incomodar ou causar desconforto. Desse modo, passaria a testemunhar atos profanos que moldariam vidas e fariam com que *sementinhas de cipreste* fossem derramadas pelo corredor, perturbando a ordem da casa onde as verdades deveriam ser ocultadas e as aparências mantidas. Maria Inês desde sempre se recusou a seguir o mesmo tipo de criação da mãe, tomando decisões ao longo da vida que atestassem ao máximo sua liberdade e poder de escolha sobre o seu corpo e os próprios rumos.

Adentrando nas formas de violência e opressão mais explícitas na obra, a primeira a que somos apresentados é o feminicídio da mãe de Lindaflor – que ainda criança foi vizinha da família de Clarice e Maria Inês –, um dos assuntos naturalmente proibidos para as irmãs e pelo qual Maria Inês era obcecada. Na velha Fazenda dos Ipês, a qual o tempo transformou em ruínas silenciadas que guardavam uma triste história e eram vistas do alto da pedreira proibida, o dono flagrou a traição de sua mulher, foi até a cozinha, pegou o facão e a matou com dezessete facadas. O amante conseguiu fugir e chamou a polícia, o marido foi preso e depois linchado pela pequena população enfurecida de Jabuticabais, cidade fictícia na qual transcorre a maior parte do núcleo dramático do romance. Lindaflor é justamente a filha desse casal, a sobrevivente desse trágico desfecho, e nunca mais souberam, ao certo, de seu paradeiro. Logo após a cena em que Maria Inês conta essa história pela primeira vez ao primo João Miguel, ainda crianças, o narrador nos revela em seguida que o motivo

de este passar todos os verões na fazenda era o de que seu pai, advogado rico, desfrutava os verões na Europa com a amante enquanto a esposa “terminava de se gastar numa clínica para doentes mentais” (Lisboa, 2001, p. 17). Temos a clara oposição, então, de como o adultério é visto e tratado pela sociedade quando praticado por homens e de quando é cometido por mulheres. Para o senhor Azzopardi não há maiores julgamentos ou comentários, enquanto a mãe de Lindaflor foi duramente condenada a pagar com a própria vida o ciúme doentio de seu marido e assassino. Segundo Bourdieu,

Como a honra – ou a vergonha, seu reverso, que, como sabemos, à diferença da culpa, é experimentada *diante dos outros* -, a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de “verdadeiros homens” (2012, p. 65).

Assim, para defender essa virilidade que deve ser mantida a todo custo e que pode oscilar positiva ou negativamente, o marido escolhe assassinar a esposa, optando pelo ato mais violento e brutalmente reconhecido para executar uma suposta defesa de sua virilidade e da honra perdida de sua mulher, já que esta, “essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade” (BOURDIEU, 2012, p. 64). Ele torna-se então um júri e executor alicerçado por constructos sociais essencialmente machistas, apenando da forma mais dura possível a suposta infidelidade feminina, enquanto a masculina é pouco julgada ou, pior ainda, considerada algo até mesmo louvável e natural, como demonstrativo de virilidade.

Outras violência e opressão que aparecem de forma explicitada são o estupro e feminicídio da bela e inocente Lina. Ainda segundo Bourdieu (2012), pautadas pelas relações de parentesco e do casamento, criam-se construções sociais enraizadas que determinam o corpo feminino como objeto de troca, feito para usufruto dos homens e reafirmação da masculinidade. E é essa objetificação por muitos anos naturalizada que culmina no ceifamento da vida de Lina ainda tão jovem. Triste com a despedida da amiga Clarice, que se mudaria para o Rio no dia seguinte, ela volta para casa andando distraída, no caminho familiar que acreditava ser seguro porque o cruzava

todos os dias, quando um homem desconhecido sai detrás de uma moita de ciprestes e a ataca. Um algoz que se julgava, por ser homem, o detentor de algum direito sobre o corpo ainda em formação e a inocência de Lina, acreditava dispor do direito de violá-la, subjugar-la e a usar como desejasse para satisfação sexual e afirmação de virilidade e, então, descartá-la, silenciando-a e aniquilando seu corpo da forma mais eficaz possível: matando-a sumariamente.

Relacionando-se com a simbologia, é notável como o cipreste sempre se faz presente em passagens dolorosas, que representam algum tipo de trauma. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1989), para os gregos e romanos, o cipreste “estava em comunicação com as divindades do inferno” (p.250), além de ser ornamento em alguns cemitérios, o que a relaciona com a ideia de morte e acontecimentos obscuros. Entretanto, também evoca a imortalidade e a ressurreição, simbolizando a força diante das adversidades e a capacidade de superação de alguns males, o que é possível relacionar à violência sofrida por Clarice, que, ao contrário de Lina, teve a chance de reerguer-se e renascer do trauma.

Ainda é possível notar um machismo claro no julgamento que fazem de Lina mesmo depois de sua morte, quando alguns moradores da região comentam que “talvez ela tenha provocado isso, não repararam como andava vestida? ”, “meio assanhadinha”, “meio sem-vergonha” (Lisboa, 2001, p.70). Dessa forma, esses comentários reforçam um discurso recorrente e preocupante de culpabilização da vítima, imprimindo a ideia de que a mulher deve cobrir e cuidar do próprio corpo ou, caso contrário, estará concedendo aos homens o direito de tocá-lo e abusá-lo mesmo contra sua vontade, já que as construções sociais patriarcais erroneamente corroboram que o corpo da mulher é um objeto feito para a mera satisfação de prazeres masculinos.

A última e principal representação de uma violência e opressão explícita contra a mulher é também a força motriz da obra, evento que motiva as escolhas e o modo de vida das personagens principais e que divide a existência delas em *antes de tudo* e *depois de tudo*. É o que Clarice tanto tenta esquecer e o que Maria Inês passa boa parte da vida planejando vingar. É algo sobre o qual Otacília também escolhe silenciar e se omitir, preferindo a submissão à vontade do marido ao dever de proteção como



mãe. Trata-se dos abusos sofridos por Clarice dos 13 aos 15 anos de idade, que são perpetrados pelo seu próprio pai, Afonso Olímpio.

O que pode parecer para alguns a exceção e algo muito distante da realidade dos lares brasileiros, infelizmente comprova-se como uma violação muito mais frequente do que o imaginado. De acordo com uma pesquisa realizada com 617 vítimas de abuso sexual, atendidas entre julho de 1994 e agosto de 1999 pelo Centro de Referência da Saúde da Mulher, e publicada pelo Jornal de Pediatria em 2001, 21,7% das crianças e 13,9% das adolescentes (com idade entre 10 e 20 anos) foram abusadas pelo pai biológico. Considerando-se as construções sociais machistas e patriarcais já apontadas, que objetificam o corpo da mulher como um instrumento para servir aos homens de todas as formas, segundo Lia Zanotta Machado (1998) há uma naturalização da relação sexual incestuosa porque o agressor faz parecer aos familiares que não é estupro, sendo vista como uma relação de extensão dos papéis simbólicos de homem e mulher, não sendo reconhecida como violência. Para Renata Floriano de Sousa (2017), se o homem sofre violência fora de casa, tende a fazer-se soberano no espaço privado, reproduzindo as violências sofridas de forma exacerbada. Não que exista alguma justificativa que torne ao menos compreensível esse tipo de ato violador e destruidor, mas a partir dessa teoria é possível criar uma relação entre o preconceito racial sofrido por Afonso Olímpio, principalmente na juventude, com a forma como ele se comporta na esfera familiar. Seu personagem é de início descrito da maneira inclusive hesitante, cuja carga pejorativa se apresenta de modo velado:

Vocês notaram que ele é um pouco...  
Não acham que ele é meio...  
Não sei, talvez eu esteja enganada, mas ele me pareceu...  
Meio *mulato*.  
O cabelo *ruim* (Lisboa, 2001, p. 36).

De qualquer modo, a violência praticada perpetua-se no tempo, transcendendo o momento em que acontece para existir de forma perene na vida de Clarice e também da irmã. Quando finalmente se livra dos abusos ao ser mandada para o Rio por sua mãe – tarde demais – todas as decisões que Clarice toma dali em diante é

objetivando esquecer. Tenta levar uma vida comum, estuda, faz amigos e depois de um tempo casa-se com seu pretendente de adolescência, Ilton Xavier, e volta a morar em uma fazenda vizinha a de seus pais, não à toa tão perto do trauma e de seu algoz. Por muito tempo ela vive cheia de culpa, mesmo sendo unicamente vítima, e acredita ter feito algo terrível, passível de uma punição à altura, e que, por isso, de certa forma merecera o que o pai fizera. Talvez por isso Clarice nunca tenha se afastado da fazenda e de seus pais, e, por mais que procurasse o esquecimento, jamais se afastou do lugar que mais lhe trazia dolorosas recordações, fazendo desse ato uma forma de punir a si mesma seja lá pelo o que tenha cometido e, ao mesmo tempo, um modo de se redimir com os pais, agindo sempre como uma boa filha, cuidando da mãe no leito de morte e estando ainda junto do pai.

Maria Inês, de forma indireta, também se tornou uma vítima dos abusos do pai contra a irmã. Com 9 anos ela presenciou, por uma porta entreaberta, o primeiro dos abusos sofridos por Clarice. Em sua inocência de criança, saiu correndo e largou no corredor as *sementinhas de cipreste* que trazia na mão. Dali em diante, ainda que fosse apenas uma criança, começou a traçar um plano de vida que consistiria em dois objetivos: fazer tudo o que era esperado dela, ou de uma boa moça, de forma contrária, o que torna Maria Inês uma resistência feminista bastante clara, já que ela perde a virgindade antes mesmo de se casar, trai o marido, trabalha fora, entre outras coisas que a constituem uma força de resistência; e o principal: vingar, de algum jeito, a atrocidade contra a sua irmã e a perda forçada de sua inocência, enquanto desejava intensamente que ela resistisse e sobrevivesse, única coisa que podia fazer enquanto era criança. Desse modo, ela vive afastada o máximo possível dos pais e da fazenda – depois de também se mudar para o Rio quando Clarice já havia voltado para a fazenda após se casar – e planeja sua vida de forma que haja uma base bastante sólida, sobretudo econômica. Casa-se com o primo João Miguel, torna-se médica e afasta-se o máximo possível de tudo que a faça lembrar da verdadeira Maria Inês, como seu amor de adolescência, Tomás, arquitetando racionalmente um plano de vingança, que culminará na morte do pai por suas próprias mãos, um dos cumes narrativos do romance de Lisboa.

A cena de confronto entre irmãs, quando finalmente falam sobre os abusos de forma aberta e clara, sem verdades ocultas e silêncios gritantes, e logo depois o confronto entre irmãs e pai, é uma das mais simbólicas e expressivas na obra. Elas

estão em um lugar terminantemente *proibido*, a velha pedreira, quando decidem enfrentar abertamente um assunto também proibido e por anos silenciado. Isso acontece alguns meses depois da morte de Otacília, figura que sempre materializou a necessidade do silenciar, bem como as seguidas proibições, e agora, sem ela, era possível finalmente desocultar as verdades que estavam sempre tão perto de vir à tona. De acordo com Michelle Perrot:

Outra forma de silêncio, o que pesa sobre as violências de que as mulheres são alvo, apoia-se no direito privado, nos segredos da família e no pátrio poder. O abuso sexual, o incesto [...] enterram-se na obscuridade dos lares. É necessária muita coragem, por parte dos interessados e mesmo da mãe, para ousar falar (2003, p. 18).

Dessa forma, além de materializar o silêncio, ao escolher se calar sobre os abusos que a filha sofria, Otacília se torna cúmplice de Afonso Olímpio. Sendo a única que poderia tomar uma atitude efetiva para que parassem, quando escolheu se omitir e deixar o contexto de submissão ao marido em que fora criada falar mais alto, permitindo que a vontade dele fosse realizada independentemente do quão absurda fosse, ela se torna tão algoz como ele, opressora e conivente com a violação e a destruição de um pedaço da vida da filha. Ainda que a tenha mandado para morar com a tia Berenice no Rio de Janeiro, Otacília toma essa atitude tarde demais, quando já não adiantava mais nada, pois todo mal possível já havia sido feito. Assim, ela se torna apenas “um retrato que lavava as mãos diante da história” (Lisboa, 2001, p.24), alguém que construiu uma família e permitiu que ela fosse destruída pelo silenciamento e pela omissão, uma mãe que falhou com as filhas, as quais não se lembravam dela com saudoso carinho, mas sim com muito rancor e incompreensão, principalmente Maria Inês.

Ao longo da narrativa, é recorrente o narrador evocar a imagem de uma borboleta, que muitas vezes está sobrevoando a pedreira, ambas aparecendo quase sempre de forma relacionada, e na cena em que finalmente há o enfrentamento entre pais e filhas não é diferente, a qual cristaliza a participação involuntária da pedreira no desenrolar dos fatos, que ainda assim continuava “mansa em sua existência de pedra” (Lisboa, 2001, p. 156). O livro se principia justamente com um capítulo intitulado “uma borboleta, uma pedreira proibida” (2001, p.09), intrigando, assim, o

leitor sobre o porquê dessa imagem provocativa, desconcertante, a ser desvelada de modo tensionado, somente na reta final da narrativa. É no alto da pedreira, então, que Clarice pergunta pela primeira vez se a irmã viu o primeiro dos abusos que sofrera, confirmando, assim, as suas suspeitas. Também é no alto da pedreira que conversam abertamente, pela primeira vez, sobre tudo, e que Clarice fala sobre o trauma, sobre como a lembrança do pai a corrói por todos esses anos e como às vezes acha que não vai aguentar manter as aparências de seu casamento e levar uma vida normal na medida do possível, mas que acaba conseguindo.

No contexto de seu casamento, há uma sutil opressão a qual Clarice também é submetida. Muitas vezes, o narrador repete que Ilton Xavier a amava porque ela não tinha o que esconder, mas nós, como leitores, vamos descobrindo, aos poucos, que ela guarda graves segredos. Desse modo, fica claro que Ilton Xavier não amava nem conhecia a verdadeira Clarice, e que ela provavelmente se via presa num dilema. Se escolhesse revelar os segredos que encerrava consigo, vindo à tona então que, ao contrário do que ele pensava, tinha, sim, segredos, será que ainda a amaria, e o seu amor suportaria o peso de suas revelações? Ou o amor dele estava derradeiramente atrelado à ideia de que ela era pura e tinha uma existência rasa, sem segredos? E ainda que escolhesse não contar, Clarice carregava então mais uma culpa consigo, a de estar mentindo para o marido e de vê-lo amá-la pelas razões erradas, razões que de fato não pertenciam a ela.

De volta à cena da pedreira, uma borboleta repousa ao lado de Clarice. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1989), no Japão, a borboleta representa um emblema da mulher, além da borboleta que sai da crisálida ser associada à ressurreição, ao renascimento. Desse modo, é emblemático que a borboleta esteja pousada ao lado de Clarice em um dos momentos que mais contribuirão para seu renascimento, uma das situações em que ela se sente ao mesmo tempo forte e fraca, presa e predador. Vendo as filhas no alto da pedreira, José Olímpio agora velho e constantemente bêbado decide subir até lá. Após a morte de Otacília, por viver sozinho na casa, ele finalmente confronta-se com o silêncio, que, para ele, é algo perturbador e lhe cobra explicações. Temendo estar perto da morte, ele pensa que o que fez pode levá-lo para um caminho distante da luz no plano espiritual. Com a destituição da família, o lugar em que exercia seu pleno poder patriarcal e em que se sentia seguro, ele passa a sentir o peso de suas ações e do destino que escolhera

para si ao tratar as próprias filhas e a esposa como objetos. Há, então, a simbólica destituição desse poder patriarcal quando Afonso Olímpio, sozinho, finalmente passa a questionar suas escolhas e o peso de suas ações. O narrador ressalta como Afonso Olímpio era considerado *essencialmente bom* e que tinha cara de vítima, e não de algoz. Entretanto, ele é incapaz de reconhecer a própria culpa mesmo estando diante da morte, embora algumas vezes acuse a si mesmo, ele ainda chega a jogar a responsabilidade de uma escolha que lhe era inteiramente sua em Otacília, que calara, em Maria Inês e até mesmo em Clarice, a maior vítima de sua atrocidade. Ele vai até a pedreira pedir tardiamente um perdão que não viria unicamente por medo da justiça que provavelmente seria feita. É quando, então, vislumbra em Maria Inês, talvez pela primeira e certamente pela última vez, as consequências do que não deveria ter feito, mas o fez, e das que poderia ter feito e não fizera. Da boca de sua executora, as últimas palavras que ouve são “você acredita em inferno, pai?” (Lisboa, 2001, p. 203), antes de ser empurrado no abismo, pedreira abaixo, representando a literal perda da soberania patriarcal quando Afonso Olímpio, figura antes detentora de poder e ameaçadora sem esforço algum, agora fraco e seco como uma madeira ressecada pelo tempo, é jogado facilmente por Maria Inês.

Clarice, nesse momento, não esboça reação, mas a borboleta ao seu lado pressagia o que viria. Ela, representada pela borboleta, agora pode sobrevoar o abismo, que antes a puxava para baixo, o seu próprio pai. Para Chevalier e Gheerbrant (1989), o abismo, na Bíblia, muitas vezes é concebido como a representação de um monstro, que na narrativa toma a forma de um ser purulento de um olho só, o “monstro que devora infâncias” (Lisboa, 2001, p. 53) e que ameaçava a liberdade e a própria existência de Clarice. Agora que o monstro se fora ela poderia, então, sair do estado de inércia e dar início ao doloroso e demorado processo de cura. Sua letargia permanece até o dia em que decide abandonar o marido, deixando apenas um bilhete, e seguir para o Rio de Janeiro em busca de algo não exatamente ainda sabido por ela. No ônibus, a caminho de lá, passa mal e vomita, recebendo o olhar censurador de um dos passageiros, “como se ela tivesse a obrigação moral de conter também aquele espasmo involuntário a qualquer custo, como tudo mais” (2001, p.178). Ela, enfim, liberara o vômito que havia ficado preso em sua garganta desde o primeiro abuso, como a partir dali também se permitiria sentir toda a dor que reprimira ao longo desses anos e livrar-se da culpa que sentia tão intensamente, como fica claro

na passagem em que ela se responsabiliza por estar estragando a família de Ilton Xavier como havia estragado a sua:

Para esperar. E olhar para as próprias mãos com repugnância, depois com pena, depois com amor. Ela não conseguia sair de si mesma para compreender de outra forma a história. Era a um tempo testemunha, vítima e algoz. Era Clarice que nunca deveria ter nascido. Que estragara uma família e agora estava estragando outra. Claro, porém, que essa era apenas uma das muitas maneiras de encarar as coisas (Lisboa, 2001, p. 178).

O olhar censurador do passageiro sobre ela reafirma que Clarice, mesmo como vítima, deve se conter e se censurar de alguma forma, representando, assim, como as construções patriarcais tentam culpar, reprimir ou julgar, de uma forma ou de outra, as vítimas de abuso sexual que ainda hoje não são tratadas como o que são: única e exclusivamente vítimas de um sistema falocêntrico que deseja apoderar-se de seus corpos a todo custo.

Ao chegar ao Rio, ela encontra em uma padaria a mítica Lindaflor, sobrevivente do feminicídio que ocorrera na antiga Fazenda dos Ipês. É ela quem ajuda Clarice a se estabelecer por lá, auxiliando-a a achar um lugar para ficar, a arrumar emprego e adaptar-se à vida na cidade. É interessante ressaltar como, entre tantos moradores de Jabuticabais, Clarice é a única que conhece Lindaflor e sabe de seu paradeiro, ambas vítimas e sobreviventes de diferentes violências que o machismo pode produzir. Nesse momento, há uma forte repetição do slogan *quem bebe Grapette, repete*, como um prenúncio do que viria a suceder com Clarice, o vício em drogas e álcool em que ela cairia, intensificando ainda mais o seu desejo de esquecer, a necessidade de torpor, mesmo que, para isso, precisasse inebriar-se 24 horas por dia. Ela trabalha somente para manter o vício, enquanto mora com um homem praticamente desconhecido, com quem ela só está por conveniência, já que lhe fornece drogas e abrigo.

Em um dia qualquer quando esse homem sai e a deixa sozinha, Clarice atinge o ápice de sua dor ao entender que, não importava o quão entorpecida estivesse, ela nunca esqueceria de fato. Pega, então, uma faca Olfa e corta os próprios punhos, buscando o *silenciamento* definitivo de si mesma e de suas memórias, a própria pacificação, algo que, no momento, parecia-lhe que somente a morte traria. Ela chega perto de concretizar seu objetivo, mas o homem com quem morava a encontra a

tempo e a leva para o hospital. Depois passa por uma clínica de reabilitação, lugar onde, provavelmente, começa a apaziguar-se consigo mesma, a achar um jeito de conviver com as lembranças que não iriam embora. Ao sair da clínica volta para a mesma casa em Jaboticabais onde cresceu e foi abusada. Esse ato de não se afastar da casa e do peso que ela carrega, da memória de Otacília e Afonso Olímpio que nela permanecem muito vivas, demonstra a verdadeira superação que Clarice atingira, a própria necessidade de luto, de como as memórias vivas e cortantes conseguiram cicatrizar dentro dela como suas cicatrizes externas nos pulsos.

De acordo com Aleida Assman, “a superação de uma experiência traumática deve conduzir, terapeuticamente, a uma memória pacificada” (2011, p. 281), e é exatamente o que ocorre com Clarice. Não há o esquecimento, mas a convivência possível com uma memória cicatrizada, que lhe permitiu tanto a superação do medo quanto viver em um estado de relativa paz, há tanto desejado por ela. Depois de todos os segredos revelados, verbalizados em voz alta e devidamente quitados, foi possível concluir que, de fato, nunca houve segredos. Todos sabiam, mas alguns escolheram e outros foram obrigados a silenciar, ofício que, naquela família, aprendia-se forçosamente desde cedo. Porém, a verdade sempre esteve muito presente, avizinando-se e, mesmo oculta, escapava às vezes em olhares ou abraços, mas costumeiramente esteve ali a um passo de ser desvelada e trazida para a realidade, ideias flutuantes que apenas esperavam para tomar forma, como as esculturas de Clarice.

### **3. Desejos, idealizações, desvios**

Um dos primeiros desvios que se fazem notáveis na obra é o desvio dos sonhos e desejos de infância. A divisão entre *antes de tudo* e *depois de tudo* marca como as irmãs foram obrigadas a desistir e desviar-se de várias coisas que se permitiam desejar já na infância e no início de suas constituições subjetivas. Maria Inês imaginava ser bailarina, famosa, seus sonhos jamais aceitavam se apequenar, fazendo jus às inúmeras possibilidades que até então haviam diante dela. Em uma passagem no final do livro, descobrimos como a vida de Clarice foi obrigada, pelas circunstâncias e pelas escolhas de outrem, a tomar um rumo totalmente diferente do que supunha, já que um dia chegou a sonhar em ser uma escultora famosa, viajar o mundo, estar presente na vida da irmã, ter filhos. O depois de tudo obrigou as duas a

tomarem decisões radicais em nome da sobrevivência, que as desviaram permanentemente desse porvir um dia desejado.

Outro desvio claro que aparece na história é em relação a alguns casamentos dispostos na narrativa, principalmente os de Otacília e de Maria Inês. No caso da mãe, ela idealizara toda uma vida que o matrimônio lhe proporcionaria, sobretudo em relação à vida sexual. As frustrações diante do que esperava fazem-na acreditar que “o mundo não oferecia um inesgotável manancial de possibilidades” (Lisboa, 2001, p. 37) às criaturas do sexo dela, fazendo Otacília se contentar e se acomodar àquela vida que a sociedade estabelece como adequada e, para ela, mesmo sendo tão diferente do que esperava, limitando-a unicamente ao espaço doméstico de mãe e esposa, o quê com o passar do tempo a tornou uma pessoa fria, resignada, tão imóvel e cristalizada no lugar quanto os móveis da casa. Esse comportamento fez com que sua apatia se refletisse até na criação das filhas, em quem ela desconta suas frustrações.

O estofamento cor de mostarda da grande poltrona reclinável estava puído em vários pontos, exatamente como a memória de Clarice ao passear pela época em que se recostava ali após o almoço, no coração de uma tarde quente e seca, e adormecia sem medo. Quando em sua vida ainda pulsavam as expectativas sinceras do *antes de tudo*. Diante da lareira muda restavam uns tocos de lenha entre os quais pequeninas aranhas teciam suas teias. [...] E o retrato de Otacília somente amarelara um pouco. Um retrato que lavava as mãos diante da história. Continuava pendurado no mesmo prego e não cabia a Clarice tirá-lo dali, não lhe cabia nenhuma atitude direcionada à memória da mãe, não tinha direitos, porque Otacília fora-lhe quase uma estranha (Lisboa, 2001, p. 24).

Nesse sentido, Maria Inês também constata, depois de alguns anos matrimoniais, que o casamento acabou sendo muito diferente do que um dia esperou. Casou-se para ter um porto seguro em quem alicerçar suas necessidades, mas acabou, a exemplo da mãe que buscava rechaçar, deparando-se com uma realidade de comodidade e aparências, ficando presa em protocolos e em uma série de formalidades de que não gostava realmente. Mas, ao contrário de sua mãe, por ser sempre racional e prática, Maria Inês apenas culpou a si mesma por ter, em algum



momento, idealizado sem questionar se realmente caberia naquela vida e aceitou as consequências das suas escolhas, fazendo o melhor que podia com tudo.

Clarice também escolhe caminhos que conduzem ao desvio de seus desejos, mas não no contexto matrimonial. Mesmo fazendo do esquecimento o eixo de sua vida, chega a ser irônica a forma como ela sempre escolhe voltar para o lar primeiro ou se manter perto da casa dos pais, que guarda memórias tão amargas, praticamente inalteradas por vários anos, conservando até os mesmos móveis e as mesmas rachaduras. “Afastar-se, mas não muito” (Lisboa, 2001, p.99). Outro ponto de interessante discussão é como ela continua cuidando, obedecendo e até defendendo o pai, não tendo perdido o laço de familiaridade em nenhum momento – ao contrário de Maria Inês –, ainda que Afonso Olímpio tenha sido o seu próprio algoz.

Segundo Bourdieu (2012, p. 51), a condição de dominação que o dominador impõe ao dominado é tão intensa que transcende ao desejo do dominado, no caso Clarice, fazendo com que ela, ainda que contra sua vontade, submeta-se ao juízo dominante do pai. Assim, mesmo quando ele ultrapassa o seu papel de pai – que pelas construções culturais costuma despertar afeto e gratidão nos filhos – para o papel de estuprador e violador de infâncias, a lógica condicionada do sentimento e a noção de dever que se tem com aqueles que temos parentesco, somente, pelo laço do sangue, continuam sobrevivendo por muito tempo, mesmo depois de desaparecidas essas formações subjetivas contingentes, desse modo ainda se confundindo com uma certa noção de respeito que Clarice sente dever ao pai e à família como um todo, sobretudo por causa da culpa que carrega por acreditar ter feito algo para destruí-los, merecendo, assim, punição. Desse modo, não consegue afastar-se de Jabuticabais até a morte dos pais, quando essa sensação de dever para com eles e de penitência para consigo mesma finalmente se rompe, podendo, então, focar em si mesma e na reconstrução da sua subjetividade. Após essa reconstrução, faz questão de voltar a morar na fazenda, o que prova para si mesma e nos faz entender o quão profunda e verdadeira foi a superação de suas memórias dolorosas e de seu medo submisso, a ponto de conseguir viver sozinha e em paz na casa onde fora tão atormentada e aquebrantada e de um dia achar que escorreria como “água dentro do ralo do chuveiro” (Lisboa, 2001, p.191), mas sobreviveria.

Talvez a personagem que na narrativa mais represente os desvios de seus desejos e de si mesma em prol de um propósito maior seja Maria Inês. Desde o momento em que presenciara o abuso de sua irmã, ela tratou de remexer gavetas e manter seus sonhos em segundo plano, construindo, desde muito nova, o seu objetivo de vingança. Obcecada pela história do assassinato da mãe de Lindaflor, o acontecimento de machismo e vingança marcou a pequena garota profundamente, de forma a inspirá-la para sua própria vingança, inscrevendo na Maria Inês criança, adolescente e adulta a ideia de que a justiça por sua irmã deveria ser feita com suas próprias mãos. Assim, ainda muito nova, inicia a anulação de si mesma e desvia vários desejos que vem a ter na vida para realizar seu plano maior de vingar-se do pai, figura que, para ela, personifica a opressão masculina. Após a morte da mãe, ela passa a amadurecer mais ainda esse desejo, tecendo a máscara que encobriria seu antigo e verdadeiro *eu* e que passaria a usar dali em diante.

Essa necessidade de anular algumas vontades para que pudesse realizar sua vingança a influenciou, de certo modo, em suas escolhas amorosas ao longo da vida. Tomás, seu primeiro romance de adolescência, que a conheceu pouco tempo depois de ter-se mudado para a casa de tia Berenice no Rio, acabou tornando-se muito mais do que apenas o seu amor de juventude, mas também seu melhor amigo e confidente e a única pessoa para quem contou o que testemunhara com apenas nove anos, sendo ainda o único de fora da família que veio a saber do que se passava no ambiente doméstico da fazenda. Por isso, acaba escolhendo João Miguel, primo de segundo grau e que crescera com ela, para ser seu marido, deixando que o destino tomasse seu curso “natural”, já que, naquela época, em ambientes rurais, era bastante comum que os casamentos se arrandassem entre familiares de segundo grau. Tomás a conhecia muito bem e profundamente, profundamente até demais, fazendo Maria Inês sempre se lembrar de quem foi um dia e de quem deveria deixar de ser, o que, com ele, não seria possível.

João Miguel representava a garantia de uma vida sólida, que dificilmente desmoronaria ainda que a vingança de Maria Inês contra o pai fosse descoberta, e mesmo que, na maioria das vezes, se valesse de aparências, era disso que julgava precisar para sobreviver. Ela preferia relacionamentos rasos que não mexessem em seu íntimo mais profundo e recôndito, quase como um núcleo indevassável, que fossem simples e diretos como sua relação extraconjugal com Bernardo Águas, tanto

permitindo o apagamento de sua identidade, quanto não exigindo sequer saber seu nome para que pudesse fingir ser outra pessoa. Desse modo, acaba por anular tanto a si mesma e a seus desejos, que, à altura de seus 40 e poucos anos, flagra-se presa em uma vida repleta de contingências e situações de que não guarda afinidade alguma, como o seu próprio casamento, já desgastado, cercado de coisas caras e pomposas, mas que, a ela, não assumiam valor, nada significando nem suplantando suas lacunas existenciais. Acomodada em uma zona de conforto suscitada por uma vida de frivolidades e aparências ao lado do marido – não só sustentada por bens materiais, mas atravessada por hiatos emocionais – Maria Inês, ironicamente, também em seu casamento, escolhe silenciar sobre as coisas de que não gosta ou a magoaram, como a traição de João Miguel, seguindo, assim, as esperadas convenções e as guardando somente para si, em um ambiente também repleto de verdades reprimidas e palavras não ditas.

Talvez, por isso, a narrativa tenha tido como ponto de partida a decisão de visitar a sua irmã em Jabuticabais, em vez de ir para a Itália com o marido, de acordo com o previsível protocolo familiar anual. Assim, a história decorre de um dos seus desejos que restaram como não desviados, de uma decisão tomada unicamente por si mesma, levada até o final: uma decisão muito mais profunda do que apenas visitar a irmã, mas que, principalmente, cumpre o propósito de revelar um segredo absolutamente importante: Eduarda, única filha de Maria Inês, na verdade é de Tomás, não de João Miguel. Nesse momento da trama, o leitor toma conhecimento de que, mesmo depois de casada, ela continua encontrando-se com Tomás por alguns anos, pois era incapaz de resistir à intensidade do romance, do qual, acidentalmente, é gerado esse fruto.

Tomás, passível de muitos atributos de identificação, seja como verdadeiro pai de Eduarda, seja como primeiro amor de Maria Inês ou atual vizinho e amigo de Clarice, também pode ser compreendido como um personagem desviado de seus desejos. O maior deles, sem dúvida, durante um longo período, foi Maria Inês. Ele a conheceu no auge de seus 20 anos, quando ainda tinha muitas projeções e possibilidades diante de si e sonhava em ser um grande pintor famoso.

Nesse sentido, associando Maria Inês, desde o primeiro momento em que a viu, com a garota de branco do quadro *Sinfonia em Branco*<sup>1</sup>, do artista norte-americano James McNeill Whistler, datado de 1862. A pintura de atmosfera misteriosa e virginal, na qual uma moça toda de branco de pé segura um lírio igualmente branco sobre a carcaça de um grande urso branco, configura a única associação com a cor branca ao longo da obra que não aparece ligada à ideia de silenciamento, mas, sim, com a noção de pureza.



A pintura representa ainda a idealização que Tomás credits à *sua* garota de branco desde o momento em que a conheceu, o que passou a demarcar a sua vida em *antes de tudo e depois de tudo*. Porém, o *antes de tudo* de Tomás já não era o *antes de tudo* para Maria Inês, pois, mesmo tão nova, ela já havia travado a sua própria batalha, trazendo consigo os seus próprios traumas, já com uma visão muito mais realista e madura da vida do que ele, ainda regido por sonhos e projeções.

---

<sup>1</sup> James Abbott McNeill Whistler foi um pintor norte-americano que viveu na França e Inglaterra. Entre seus trabalhos de maior destaque, enquadra-se a pintura *Arranjo em cinza e preto No. 1*, assim como *Sinfonia em Branco N.º 1.*, datada de 1862, hoje localizada na Galeria Nacional de Arte em Washington, D.C.

Tomás chega a amá-la com tanta intensidade que acaba por criar uma *ideia* de Maria Inês, mesmo conhecendo-a verdadeiramente por dentro e por fora, a qual se dedica por muitos anos, a ela unida, em pensamento, pelo resto de sua vida.

Pelo ponto de vista de Tomás, mas não somente dele, é possível notar a sutil interferência do narrador, que, por vezes, comparece de modo muito ameno, camuflado em um determinado uso de tempo verbal, no caso, pelo futuro do pretérito, por exemplo, e, por outras, surge de forma mais explícita, sinalizado entre parênteses, pedindo licença para fazer, ou talvez sugerir, que o leitor faça indagações, dê algumas explicações e enfatize alguns pensamentos dos personagens. Um exemplo de uma opinião do narrador aparece no momento em que Tomás questionava se deveria ou não ir ao velório de Afonso Olímpio, assim adentrando em nuances de Maria Inês que sabia não ser confortável para ela, já que vai vislumbrando, durante todo o percurso, que “poderia (deveria) ter mandado que o motorista desse meia-volta. Poderia (deveria) ter feito todo o percurso de volta a Jabuticabais e a Friburgo e por fim ao Rio de Janeiro e ao apartamento onde as telas o esperavam” (Lisboa, 2001, p. 164).

Desse modo, é claro o modo como o narrador opina dizendo que *deveria*, como se dispusesse de uma informação a mais do que nós, leitores, temos, sabendo como os fatos teriam se desdobrado se houvesse feito escolhas diferentes. Assim, podemos valer-nos do papel desse narrador para levantar ainda mais questionamentos sobre a narrativa, como: caso Tomás tivesse desistido de ir ao velório alguma coisa em seu futuro com Maria Inês teria sido diferente? Até que ponto as pequenas escolhas que fazemos, aparentemente inofensivas, podem desdobrar-se em acontecimentos cruciais em nossa história?

A linguagem poética se faz presente ao longo de toda a obra e, entre essas passagens, atesta-se uma construção, a qual podemos analisar, no campo metafórico e simbólico, como uma espécie de prenúncio do que viria a seguir. Trata-se de uma passagem que ocorre pouco depois da primeira relação sexual entre Tomás e Maria Inês, a qual diz “Tomás ingressou no mundo de Maria Inês e no corpo de Maria Inês (mar, maresia, sereia) e os minutos viraram horas, viraram dias, viraram anos” (Lisboa, 2001, p. 110). É possível relacionar mar, maresia e sereia ao relacionamento ocorrido entre eles, bem como o modo que se deu o término. O mar, em seu leito tocável, visível, audível e perceptível, invadindo todos os sentidos, simboliza o sexo, o toque

e a relação que os envolvia. Já a maresia não é passível de ser vista, e as pessoas atribuem a esse fenômeno percepções distintas, alguns afirmam que se confunde com a brisa, outros acreditam sentir o seu cheiro. Sabe-se, porém, que ela existe somente porque seus efeitos são perceptíveis ao longo do tempo, como o sentimento de Tomás que ali se intensifica, o qual ele próprio não entende direito como surgiu e cujos efeitos foram sendo assimilados depois de algum tempo. Sereia é o ser mítico que costuma encantar os homens com sua bela voz em águas marinhas. Criatura bela e idealizada, mas também monstruosa e fatal, primeiramente se alinha à idealização que Tomás faz de Maria Inês e do romance que vivem, bem como os efeitos devastadores sobre Tomás, obrigando-o a matar uma parte de si para se recompor.

Tal idealização da mulher amada termina de forma muito simbólica, quando Tomás vê Maria Inês se graduando em medicina, sua filha tão pequena dormindo no colo da babá, o marido tão bem vestido ao lado dela na plateia, em meio a pessoas absolutamente alinhadas, e a sua amada no tablado da cerimônia vestida de vermelho, *uma rainha vermelha*. O vermelho, comumente colocado em oposição ao branco, foi usado de forma emblemática, justamente para representar o fim da idealização envolvendo a figura de Maria Inês, bem como o amadurecimento do personagem. Ele se dá conta disso no momento em que a observa pegando o seu diploma, deduzindo que não há mais espaço, então, para ele na vida dela, uma vida de mãe, esposa e de carreira promissora, em que ele representava tão somente um porto seguro emocional. Tomás decide, então, deixá-la definitivamente, do mesmo modo como ela o havia deixado uma vez, porém de forma não definitiva, com um falso adeus. Por isso, ele nada diz, apenas sai do salão de formatura sentindo os olhos da mulher que tanto amava cravados em suas costas. A partir daí, reinventa-se, sai viajando o mundo, declina de livros, alguns trabalhos e muitos de seus sonhos, construindo uma personalidade mais realista, constituindo-se mais sábia, pois amadurecida pela dor. Assim, para superar a perda da mulher amada, não se desviou apenas de seu desejo, mas também de seus sonhos mais substantivos, como o de ser um artista famoso, reconhecido.

#### 4. O cessar do movimento

Pode-se dizer que todos os personagens, de certa forma, alcançam seu *final feliz*, no sentido de os ciclos se fecharem e os conflitos se apaziguarem, apesar de todos os traumas e decepções. Maria Inês volta para a fazenda depois de se flagrar paralisada muito tempo em um ponto nevrálgico e crucial de sua vida, no qual percebe que precisa fazer algo por si mesma e de acordo com sua vontade. Por isso, leva a sua filha, Eduarda, então uma bela jovem de 19 anos, para que Tomás finalmente a conheça. A narrativa não nos permite saber o que se desdobrou desse encontro, mas é possível imaginar quantas coisas pai e filha já tinham em comum, reconhecendo-se um no outro, a começar pelos “olhos transparentes”, e como essa revelação poderá impactar a vida de ambos.

E depois de percorrer vários cantos do mundo, Tomás decide parar em um lugar improvável, perto de onde crescera o amor de sua vida: “ele sabia: o fim dos sonhos” (Lisboa, 2001, p. 11). Já não tinha nenhuma expectativa de grandes surpresas ou encontros que mudassem o seu percurso existencial, sentia-se pacificado como se estivesse de volta ao ponto de partida de sua vida, como se ainda tivesse decisões para tomar, mas não precisasse mais se *preocupar* com elas, como a juventude exige. Estava confortável em seu arco de 360°.

Da mesma forma estava Clarice. Como aparentemente todas as escolhas e as decisões desembocavam na fazenda, com ela não foi diferente, depois de se separar, voltara a viver na casa dos pais, sentindo-se em paz com essa decisão, não sentindo mais a necessidade de movimento, de aventurar-se ou algo similar. Para ela, “a superação do medo não vinha a ser sinônimo de movimento (a coragem do movimento, ou a naturalidade do movimento). Era, antes, como uma página em branco onde nenhuma palavra quer se inscrever” (Lisboa, 2001, p.25). Estava em paz com tudo que lhe sucedera e não sentia necessidade de escrever para si nenhuma nova história, apenas continuar sua existência da forma mais tranquila possível, dedicando-se a algumas esculturas que simbolizavam gritos mudos e suas visitas ao amigo Tomás.

A expectativa da chegada de Maria Inês agita os dois por ser como uma cena improvisada e fora do *script*, inesperada, a qual poderia trazer de volta muitas lembranças ruins e que agora se encontravam adormecidas. Porém, a expectativa

mostrou-se maior do que o fato, pois, mesmo estando muito tempo distante, ela parecia também pertencer àquele lugar, não quebrando a memória afetiva e a pacificidade do ambiente que Clarice e Tomás criaram com muito esforço para si.

Entretanto, a chegada de Maria Inês desenrola-se em um acontecimento inesperado, mas possivelmente previsível até mesmo para os dois. Sem conseguir dormir no dia em que a irmã chega à fazenda, Clarice vai visitar Tomás, encontrando sua porta aberta como um farol para ela em noite escura. É interessante notar que o ocorre a seguir são os únicos acontecimentos descritos no presente. “Agora Clarice sente a respiração dele na nuca. Uma respiração engrossada e urgente, mas, ao mesmo tempo, sem pressa” (Lisboa, 2001, p. 214). Clarice e Tomás envolvem-se em uma noite de amor, que não há como depreender com certeza, mas que, muito provavelmente, desdobrar-se-iam em muitas outras. Os personagens que sentem ter vivido um arco, regressando ao mesmo lugar, terminam juntos e pacificados, mostrando que as coisas se perfazem onde tem de findar. Afinal, *o tempo é imóvel, mas as criaturas passam*, assim como passaram Afonso Olímpio, Otacília, Lina, e como ainda permaneciam Tomás, Clarice e Maria Inês, modificando e dando continuidade ao movimento de suas vidas, mesmo que para eles o sentimento fosse de estagnação, já que cada um constrói a sua própria perspectiva sobre a passagem do tempo e seus efeitos. Além disso, como o narrador expõe mais ao final da estória, tudo o que de fato importa passa-se no tempo presente, e a única ideia que temos de um *sempre* refere-se exclusivamente ao *agora*, já que a finitude do tempo não cabe a nós mensurar.

Com a sua linguagem poética disposta em prosa, Adriana Lisboa constrói uma belíssima e profunda história que trata de traumas, superação, sonhos, decepções e que abarca as tristes belezas da vida. Soma-se ainda um tema controvertido, que se faz ainda muito atual e que assume indispensável interesse: as várias formas de violência contra a mulher, das mais simbólicas às mais bárbaras. Assim como Clarice se valia das suas esculturas como os seus gritos mudos, Lisboa utiliza a sua linguagem artística e poderosa da palavra para dar, embora de modo sutil, o seu brado por várias mulheres, que ainda hoje se encontram coagidas, intimidadas, demonstrando, assim, como o silenciamento dilacera e viola vidas, principalmente vidas inocentes, e desde a infância. A escritora deixa claro a importância social de denunciar todos os tipos de abuso e a necessidade de tomarmos cada vez mais, como



mulheres, o poder da palavra de reivindicação sobre nossos corpos, como Maria Inês sempre fez. É indispensável o relevo político que a literatura assume nesse processo social de reivindicação de direitos das mulheres, operando não só como reflexo de uma sociedade, mas também como instrumento de educação, para que possamos, de uma vez, aniquilar as construções patriarcais que tendem a objetificar o corpo feminino e que ainda perduram. Um exemplo claro de como essa sociedade falocêntrica, conservadora e muitas vezes hipócrita representada na obra ainda se mantém, são alguns posicionamentos políticos que se tornam leis - muitas vezes embasadas em doutrinas religiosas e criadas por homens -, os quais institucionalmente oprimem e limitam o direito das mulheres de decidir sobre a própria vida e o próprio corpo. Cabe a nós lutar com as armas eficazes de que dispomos, como a literatura engajada e a leitura crítica, por uma sociedade ressignificada, realmente inclusiva e que não seja tão hostil à existência e à liberdade das mulheres.

## REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**: Formas e transformações da memória cultural. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 160 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DREZETT, Jefferson et al. Estudo de mecanismos e fatores relacionados com o abuso sexual em crianças e adolescentes do sexo feminino. **Jornal de Pediatria**. São Paulo, p. 413-419. 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

LISBOA, Adriana. **Sinfonia em Branco**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidade, sexualidade e estupro: As construções da virilidade. **Cadernos Pagu**, Brasília, v. 11, n. 1, p.231-273, set. 1998.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 13-27.

SOUSA, Renata Floriano de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p.9-29, abr. 2017.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 765, set. 2006.